

COLLANA DI ITALIANISTICA

Metastasio e la Francia

A cura di
Giovanni Ferroni e Elisabetta Selmi

PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

Direttori

Elisabetta Selmi, Franco Tomasi

Comitato Scientifico

Davide Cappelletti, Valentina Gallo, Fabio Magro, Alessandro Metlica, Attilio Motta, Lisa Sampson, Emanuela Tandello, Emanuele Zinato.

Collana di Italianistica

Prima edizione 2024, Padova University Press
Titolo originale: Metastasio e la Francia

© 2024 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press
Progetto grafico Padova University Press

ISBN 978-88-6938-315-1



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Metastasio e la Francia

a cura di Giovanni Ferroni ed Elisabetta Selmi

Indice

Premessa IX

Parte prima La Francia in Metastasio

«Sommeil, veille et illusion».
Nota su Metastasio e Fénelon
(con qualche osservazione sull'edizione romana del 1737 delle *Opere* metastasiane) 3
Sabrina Stroppa

Una *Sofonisba* di Metastasio tra Pansuti, Corneille,
M.me de Scudéry e d'Aubignac 19
Valentina Gallo

Metastasio e la Francia: prassi teatrali e letterarie 41
Francesca Menchelli-Buttini

«Scrivere originalmente cosa propria».
Metastasio e i tragici francesi 97
Giovanni Ferroni

Demofonte nel Settecento.
Circuiti e cortocircuiti testuali tra Italia e Francia 119
Enrico Zucchi

«Venti del mar della vita»:
il teatro delle passioni in Metastasio e Cesarotti, passando per la Francia 143
Francesca Bianco

Parte seconda Metastasio in Francia

Il giudizio dei francesi su Metastasio nella *Dissertazione* di Calzabigi 165
Paola Luciani

«Le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le duo».
Metastasio nel dibattito francese sul duetto (1741-1791) 175
Lucio Tufano

| | |
|--|-----|
| Regards croisés sur Métastase : réflexions sur la diffusion en langue française de l'image du poète dans la deuxième moitié du XVIII ^e siècle <i>Jean-Louis Haquette</i> | 199 |
| Quel che resta di Metastasio <i>Sergio Durante</i> | 221 |
| Metastasio sbarca all'Opéra. I libretti di Morel de Chédeville <i>Paolo Russo</i> | 229 |
| «Gli uomini quali dovrebbero essere»: Metastasio nelle antologie letterarie degli italiani in Francia (1800-1848) <i>Anna Maria Salvadè</i> | 261 |
| Da autore a personaggio. Note sulla ricezione ottocentesca della figura di Metastasio in Francia <i>Monica Zanardo</i> | 277 |
| Sintesi dei saggi e biografie degli autori | 303 |
| Indice dei nomi | 311 |

«Le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le duo».
Metastasio nel dibattito francese sul duetto (1741-1791)

Lucio Tufano

Metastasio prevede un duetto solo per tredici dei suoi ventisei drammi per musica.¹ Il primo impiego giunge relativamente tardi con *Alessandro nell'Indie* (1730), dopo cinque titoli che ne sono sprovvisti. Il numero dei libretti dotati di un pezzo chiuso a due voci – sempre uno soltanto e sempre per la coppia principale – aumenta con il passare degli anni. Tuttavia la sua presenza non diventa una regola indefettibile; prova ne sia l'ultimo cimento, *Ruggiero* (1771), che non lo include. Accade però che, per rispondere a specifiche richieste, l'autore appronti un duetto per proprie creazioni che originariamente ne erano prive; di due casi di questo tipo si ha notizia solo attraverso l'epistolario,² mentre quattro testi sono effettivamente pervenuti e vanno aggiunti al *corpus*,³ che in tal modo finisce per annoverare diciassette occorrenze.

Se le arie di Metastasio hanno ricevuto cure costanti da parte dei musicologi e sono state sottoposte pure a minuta disamina dagli storici della letteratura,⁴ i duetti hanno goduto di considerazione assai minore e non possono vantare uno studio complessivo. E ciò nonostante l'inevitabile importanza e l'alto

¹ I tredici libretti dotati di un duetto sono *Alessandro nell'Indie* (1730), *Artaserse* (1730), *L'olimpiade* (1733), *Demofonte* (1733), *Ciro riconosciuto* (1736), *Zenobia* (1737), *Ipermestra* (1744), *Antigono* (1744), *Il re pastore* (1751), *L'eroe cinese* (1752), *Nitteti* (1756), *Il trionfo di Clelia* (1762) e *Romolo ed Ersilia* (1765).

² Duetti aggiuntivi erano allegati alle lettere ad Aurelio Mansi del 14 maggio 1749 (per la *Clemenza di Tito*) e ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte del 13 luglio 1750 (per la *Semiramide*); cfr. rispettivamente METASTASIO 1943-1954, III: 391-392 (n. 312) e 544-546 (n. 393).

³ Tre numeri furono scritti su sollecitazione del "gemello" Farinelli per arricchire altrettanti libretti destinati a essere intonati per Madrid, ossia il *Demetrio* e la *Semiramide* affidati alle cure di Jommelli rispettivamente nel 1751 e nel 1753 e l'*Adriano in Siria* musicato da Conforti nel 1757. Per un altro *Adriano* di Conforti, quello napoletano del 1754, l'autore aveva fornito un diverso duetto esaudendo i desideri della principessa di Belmonte.

⁴ Cfr. BRIZI 1972-1973; BENZI 2005.

gradimento da parte del pubblico operistico: «it is well known – assicura Charles Burney – that a company of singers is now reckoned good, in Italy, if the two first performers are excellent; and an opera is sure to please if two or three airs and a duet deserve attention; the audience neither expecting nor attending to any thing else».⁵ Il presente contributo – che rientra in una ricerca di più ampio respiro sulla struttura poetica, la funzione drammatica e gli esiti musicali dei *bicinia* del poeta romano – si concentra sui problemi teorici posti dal duetto operistico così come emergono da un vivace dibattito sviluppatosi in Francia nella seconda metà del XVIII secolo, nonché sulla funzione modelizzante in quello attribuita agli esempi metastasiani. Il *fil rouge* che accomuna gli autori coinvolti è l'attrito tra le caratteristiche intrinseche del duetto e l'estetica del classicismo razionalista, che solo a fine secolo mostra segni di cedimento di fronte all'incalzare di nuove istanze. I concetti e i principi elaborati a partire da queste frizioni offrono utili chiavi di lettura che aiutano a meglio comprendere il funzionamento e la ricezione del prezioso dispositivo.

Un evidente disagio affiora dalla più antica annotazione sull'argomento che è stato possibile rintracciare. Nelle *Lettres sur l'opéra* (1741) Gabriel de Mably non si occupa di opera italiana e non menziona Metastasio. Tuttavia le sue riflessioni, basate sul teatro musicale francese, fissano con chiarezza i termini generali della questione:

Je sçais bien qu'un Duo ne paroît guère naturel, & que dès qu'il renferme plus d'un vers ou deux, il y a quelque chose de trop concerté où l'on découvre un art qui déplaît. Mais il y auroit trop de rigueur à ne vouloir pas souffrir que dans certaines circonstances un Spectacle ne s'élevât pas de quelques degrés au-dessus du naturel; & comme on s'est fait une raison sur les monologues & les *à parte*, ne pourroit-on pas passer aussi les Duo en faveur du plaisir qu'ils donnent dans de certaines occasions où ils répandent tant de chaleur, & sont si propres à intéresser?⁶

Poco dopo, a commento di un duetto di Quinault, l'abate grenoblese aggiunge:

Il est [...] assez naturel que deux Amans dans un pareil moment, où ils ne sentent que leur malheur & ne sont pleins que de leur passion, soient emportés par le sentiment sans songer aux bienséances. Il n'est point surprenant que deux Cœurs unis par l'Amour ayent la même pensée, et qu'ils employent même les mêmes expressions.⁷

⁵ BURNEY 1776-1789, IV: 560.

⁶ MABLY 1741: 158-159. In questa e in tutte le successive citazioni in francese mi attengo alla fonte per quanto riguarda ortografia, punteggiatura e uso delle maiuscole.

⁷ Ivi: 159-160.

I due brevi passaggi contengono concetti fondamentali, destinati a essere approfonditi negli interventi successivi. Anzitutto Mably ammette che il canto a due è innaturale e artificioso. Il risuonare simultaneo delle voci non è dato nella comunicazione ordinaria e non è plausibile dal punto di vista razionale. Il duetto, tuttavia, è capace di intrigare gli spettatori con la sua gradevolezza musicale. In considerazione del diletto che produce, sarà dunque il caso di chiudere un occhio e di accettarne la presenza nelle rappresentazioni operistiche. Se ne potrebbe concludere che, come sempre nella storia del melodramma, la regola si inchina al piacere. Tuttavia Mably individua con precisione le circostanze che rendono il duetto non inverosimile e quindi tollerabile. Il suo impiego gli appare almeno in parte giustificabile in corrispondenza dei picchi della temperatura emotiva, quando non è del tutto assurdo che due soggetti condividano lo stesso stato d'animo e utilizzino le stesse parole per esprimerlo. L'autore allega come esempio specifico la condizione di due amanti in ambasce. Apparentemente marginale, il passaggio permette di fissare un importante corollario: giacché si alimenta di passioni intense, il duetto intrattiene un legame privilegiato con la dimensione amorosa.

Le righe di Mably, infine, lasciano scorgere un elemento destinato a guadagnare grande evidenza nel corso della discussione. Il secondo brano citato sottolinea come gli amanti si abbandonino al sentimento al punto di non curarsi delle *bienséances*. Il termine potrebbe essere tradotto alla svelta con "decoro". In realtà il suo spettro semantico è più ampio e si estende a cavallo tra la sfera estetica e quella sociale. Le *bienséances* sono le buone maniere, i principi che regolano l'interazione tra gli individui. Il fatto che due persone parlino in concomitanza anziché in alternanza è qualcosa di inurbano, e ciò ha a che vedere con la vita di relazione prima ancora che con il teatro. Per dirla altrimenti, cantare contemporaneamente infrange le regole del galateo prima ancora che quelle della drammaturgia. Il cruciale assunto è illustrato con semplicità e, insieme, con chiarezza dal commentatore che nel 1755 presenta ai lettori del «Journal étranger» ampi passi della dissertazione preposta da Ranieri Calzabigi alla prima edizione parigina delle opere di Metastasio, fresca di stampa.⁸ Dopo aver sottolineato quanto sia difficile rendere in traduzione il dialogo «court & serré» che anima alcuni recitativi trapassiani, l'anonimo autore precisa: «Il semble que le génie de notre Langue soit peu compatible, du moins dans le sérieux, avec ces phrases si coupées, avec ces réponses & ces répliques si pressées, si rapides. On diroit que la politesse, qui défend dans la Société d'interrompre celui qui parle, auroit étendu ses droits jusques sur notre Scene».⁹ Il rilievo mette ottimamente in evidenza

⁸ La *Dissertazione su le poesie drammatiche del signore abate Pietro Metastasio* si legge in METASTASIO 1755, I: XIX-CCIV.

⁹ Cfr. *EXTRAIT* 1755, seconda puntata: 32-33 (ringrazio Lorenzo Mattei per aver richiamato la

la diffidenza degli osservatori d'oltralpe verso qualunque modalità di interazione verbale che comprometta l'ordinata successione delle battute di due (o più) personaggi. Ben si comprende, dunque, perché il duetto, ossia un dialogo che si avviluppa continuamente su sé stesso, sia considerato sconveniente da Mably. Nell'imbarazzo degli osservatori – e dei drammaturghi – settecenteschi c'è anche questa componente: la musica consente la simultaneità, la organizza, la governa, ma l'effetto che ne deriva è una collisione di parole che gli uomini e le donne dabbene dovrebbero rigorosamente schivare.

A distanza di poco più di due lustri, gli stessi temi vengono ripresi e sviluppati da Friedrich Melchior Grimm nella *Lettre sur Omphale* (1752).¹⁰ Nel discorrere del canto a due il barone tedesco oscilla tra ostentata severità e resa quasi incondizionata alla fascinazione:

Les Duo en général ont déjà l'inconvénient d'être hors de nature. Il n'est pas naturel que deux personnes disent, tournent et retournent les mêmes paroles pendant une demie-heure. On s'en aperçoit assés à l'embarras des Acteurs dans leur jeu. Il n'y a que l'agrément extrême de ces morceaux et l'enchantement que la Musique y sçait répandre, surtout en Italie, qui puissent me faire oublier ce défaut de vraisemblance. J'écoute avec plaisir deux Amans tendres (pourvu que la Musique le soit aussi) se jurer réciproquement une constance éternelle. Leurs plaintes, leur malheurs me touchent &, si le Musicien le veut ou le peut, ils me percent l'ame.¹¹

Anche in questo caso il duetto è ritenuto tanto innaturale quanto accattivante. La sua piacevolezza, evidente soprattutto nell'opera italiana (che fa così la sua prima comparsa nel dibattito, sia pure in modo ancora generico), induce a superare il tabù dell'irrazionalità. Anche Grimm associa senza esitazioni il duetto ai trasporti di una coppia di amanti. In più, però, introduce una nuova variabile: l'imbarazzo degli interpreti. L'impaccio dei cantanti durante l'esecu-

mia attenzione su questa testimonianza). Il principio è così pervasivo – e così profondamente interiorizzato da autori e spettatori – che le tragedie francesi moderne incappano nell'eccesso opposto e, nei punti di più intensa passione (ossia quelli che secondo Mably giustificano la concitazione e la simultaneità), contengono *tirades* di lunghezza insopportabile: «malgré le feu des passions & la rapidité de leurs mouvemens, on voit deux Personnages, qui tous deux doivent être fort animés, fort échaufés, parler à leur aise, chacun à son tour, se répondre & se répliquer par des discours prolixes, sans jamais s'interrompre l'un l'autre; comme deux Avocats qui plaident, ou deux Ecoliers qui argumentent: tranquillité peu vraisemblable, & qui tombe dans la froideur» (ivi: 33).

¹⁰ Com'è noto, *Omphale* è una *tragédie en musique* di André Cardinal Destouches su libretto di Antoine Houdar de la Motte, andata in scena per la prima volta nel 1701 e riproposta al pubblico parigino nel gennaio 1752. Non è questa la sede per approfondire le motivazioni e gli obiettivi dell'opuscolo di Grimm, che spesso è stato considerato come l'innesco della *querelle des Bouffons* ma è piuttosto l'epilogo della polemica tra i partigiani di Lully e quelli di Rameau (cfr. MASSON 1945).

¹¹ GRIMM 1752: 23-24.

zione di un duetto è conseguenza e, insieme, prova schiacciante della sua inverosimiglianza.¹²

Su Grimm sarà necessario tornare tra poco. Intanto, però, è opportuno dare la parola a Jean-Jacques Rousseau, figura centralissima nel confronto estetico che qui interessa. La sua meditazione sul duetto si articola in tre tappe distribuite lungo l'arco di un quindicennio: la *Lettre sur la musique française* (1753), la "voce" *Duo* scritta per l'*Encyclopédie* (1755) e la sua rielaborazione per il *Dictionnaire de musique* (1768).

Nella *Lettre* il ginevrino, ricollegandosi esplicitamente a Grimm, ribadisce le accuse contro il duetto e anzi le formula in maniera ancor più netta:

De toutes les parties de la Musique, la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de mélodie, est le Duo, et cet article mérite de nous arrêter un moment. L'Auteur de la *Lettre sur Omphale* a déjà remarqué que les Duo son hors de la Nature; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain tems, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre: Et quand cette supposition pourroit s'admettre en certains cas, il est bien certain que ce ne seroit jamais dans la Tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose.¹³

Tornano qui le *bienséances* di Mably, ma declinate in modo più circostanziato. Ciò che nel teatro musicale può essere a stento tollerato è del tutto inammissibile nella tragedia, regno del *logos* per eccellenza. In sede parlata, la simultaneità dei discorsi va tassativamente evitata in quanto è in aperto contrasto con lo *status* dei personaggi di alto lignaggio e con il contegno loro richiesto. Da questa precisazione è possibile far discendere una conseguenza logica che nel discorso di Rousseau resta implicita. L'insistenza sull'incompatibilità tra sovrapposizione delle voci e rango nobile lascia intendere, e *contrario*, che quella sovrapposizione sia, non si vuol dire gradita, ma almeno accettabile tra persone (e tra personaggi) di bassa estrazione. Interdetto al principe e all'eroe, il confondersi delle parole sarebbe dunque un tratto associabile allo zotico. Tale concetto corrisponde perfettamente a una regola non scritta – perché data per scontata – del coevo dramma giocoso goldoniano, vale a dire la sistematica esclusione dei ruoli seri dal movimentato schiamazzo dei finali concertati. Quale altro principio potrebbe giustificare una tale distinzione se non la *dignité* e l'*éducation* di cui parla il ginevrino?

A seguire, la *Lettre* offre una ricetta per confezionare al meglio un duetto musicale:

¹² Questo aspetto, originalmente colto da Grimm, tornerà in LACÉPÈDE 1785, II: 172-176, che tuttavia fa riferimento al contesto della *tragédie lyrique*.

¹³ ROUSSEAU [1753] 1995: 309-310.

Or le meilleur moyen de sauver cette absurdité c'est de traiter le plus qu'il est possible le Duo en Dialogue, et ce premier soin regarde le Poète; ce qui regarde le Musicien, c'est de trouver un chant convenable au sujet, et distribué de telle sorte, que chacun des Interlocuteurs parlant alternativement, toute la suite du Dialogue ne forme qu'une mélodie, qui sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre, sans cesser d'être une, et sans enjamber. Quand on joint ensemble les deux parties ce qui doit se faire rarement et durer peu; il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces, ou par sixtes, dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire l'oreille de la première.¹⁴

Le prescrizioni rivolte al poeta e al compositore sono perfettamente coerenti. Rousseau raccomanda al primo di lenire l'inverosimiglianza intrinseca del duetto ricorrendo il più possibile all'alternanza dei personaggi, e contemporaneamente chiede al secondo di garantire l'unità della melodia nell'avvicinarsi delle voci e di ricorrere solo saltuariamente e per breve tempo alla simultaneità, condandola con la malia del moto parallelo per terze e per seste. Egli si raccomanda inoltre di intonare il duetto con una «Musique douce et affectueuse», di riservare a pochi momenti transitori gli «ébranlemens violens» così da renderli compatibili con la «foiblesse» degli ascoltatori, e di non protrarre l'«agitation».¹⁵ Evidente, insomma, è il suo sforzo di trattenere il duetto entro i confini di una struttura ragionevole e di una controllata espressività.

La *Lettre* precisa che l'oggetto ideale così descritto coincide con la forma tipica del duetto italiano e addita quale esempio eccellente in quest'ambito gli «Adieux de Mandane et d'Arbace»,¹⁶ ossia il numero presente nella scena III, 7 dall'*Artaserse*, senza tuttavia rinviare a una specifica intonazione. Metastasio fa così la sua entrata ufficiale nella discussione. Tuttavia Rousseau riconosce che a Parigi pochi possono avere esperienza diretta di opere serie italiane (e viene da chiedersi quale contezza ne avesse egli per primo a quest'altezza). Pertanto, con inatteso balzo di genere, esibisce quale «modèle de chant, d'unité de mélodie, de dialogue et de goût»¹⁷ il duetto «Lo conosco a quegli occhietti» che conclude il primo intermezzo della *Serva padrona* (1733) di Giovanni Battista Pergolesi. La virata conferma che Rousseau non ha alcuna remora qualora a intrecciare le voci siano due personaggi comici. La convinzione e l'entusiasmo con cui egli asserisce l'eccellenza della creazione pergolesiana non può essere ricondotta

¹⁴ Ivi: 310; il concetto è ripreso e variato da Charles Bâton in una replica assai critica alla *Lettre*: «Il est dans la nature que deux personnes parlent ensemble dans un excès de joie ou de tristesse, mais cela ne doit pas durer plus de tems que la passion le demande, & un Duo traité en dialogue peut la développer insensiblement, & ménager le moyen de joindre les deux parties pour donner à cette passion le dernier degré d'expression, qui lui est nécessaire» (BÂTON 1754: 31).

¹⁵ ROUSSEAU [1753] 1995: 310.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Ivi: 311.

solo alla recente familiarità con le esibizioni dei *Bouffons* (la *Lettre* – è quasi superfluo precisarlo – appare a poca distanza dall'esecuzione della *Serva* all'Académie Royale de Musique nell'agosto 1752 e costituisce uno dei documenti più interessanti della celeberrima *querelle* scatenata da quell'evento memorabile). Dopo aver parlato a lungo del duetto serio e aver indicato tutta una sfilza di cautele e di contrappesi per mitigarne l'*absurdité*, il ginevrino si abbandona a cuor leggero al piacere – assai meno pericoloso rispetto al principio della *décence* – di un animatissimo battibecco giocoso.

I paragrafi della *Lettre* fin qui esaminati sono trasferiti di peso nella “voce” *Duo* approntata da Rousseau per il quinto volume dell'*Encyclopédie* (1755), dove sono preceduti da una sezione nuova dedicata a questioni tecniche.¹⁸ Nel transito, tuttavia, l'esempio metastasiano cade del tutto, mentre intatta resta la parte contenente l'elogio del numero di Serpina e Uberto. L'autore sottoporrà la “voce” a modifiche sostanziali per inserirla nel suo *Dictionnaire de musique*, e il testo così ottenuto sarà a sua volta ripreso all'interno di due importanti compilazioni enciclopediche. Prima di esaminare queste metamorfosi,¹⁹ è opportuno però interrogare altri due testimoni, uno già ascoltato e l'altro nuovo.

Anche Grimm partecipa alla grande impresa dell'*Encyclopédie*, per la quale scrive tra l'altro la “voce” *Poëme lyrique*, accolta nel dodicesimo volume (1765). In linea con quanto già sostenuto nella *Lettre sur Omphale*, egli considera il canto a due plausibile solo in particolari circostanze, come quella di due amanti «menacés d'une séparation éternelle, au moment où ils s'attendoient à un sort bien différent».²⁰ Questa volta, però, la situazione così immaginata è esemplificata per mezzo di un caso concreto, ossia il duetto di Timante e Dircea «La destra ti chiedo» che chiude il secondo atto del *Demofonte* metastasiano. Fatto notevole è che Grimm non senta la necessità di specificare né il nome dell'autore, né il titolo dell'opera, né l'identità dei personaggi; si trattava dunque di dati ormai ovvi per il lettore francese? Il barone illustra in dettaglio l'articolazione del numero, che riporta integralmente per meglio evidenziarne gli snodi:

Ainsi l'amant s'adressant à sa maîtresse désolée, lui droit :

| | |
|-----------------------------|----------------------------|
| <i>La destra ti chiedo,</i> | Je te demande la main, |
| <i>Mio dolce sostegno,</i> | O mon doux soutien, |
| <i>Per ultimo pegno</i> | Pour le dernier témoignage |
| <i>D'amore e di fè.</i> | D'amour & de fidélité! |

Un tel adieu prononcé avec une sorte de fermeté, par un amant vivement touché, seroit l'écueil du courage de son amante éplorée; elle fondroit sans doute en

¹⁸ Cfr. ROUSSEAU 1755.

¹⁹ Le vicissitudini della “voce” rousseauiana sono accuratamente ricostruite in CERNUSCHI 1992: 126-131 e riassunte in CERNUSCHI 2018: 41.

²⁰ GRIMM 1765: 825.

larmes, ou frappée d'un témoignage d'amour autrefois si doux, aujourd'hui si cruel, elle s'écrieroit :

*Ah, questo fu il segno
Del nostro contento:
Ma sento che adesso
L'istesso non è.*

Ah, ce fut jadis le signe
De notre bonheur:
Mais je sens trop qu'à présent
Ce n'est pas la même chose.

Je n'ai pas besoin de remarquer quelle expression forte & touchante ces quatre vers assez foibles prendroient en musique. Le reste de l'air ne seroit plus que des exclamations de douleur & de tendresse. L'un s'écrieroit :

Mia vita! Ben mio!

O ma vie! ô mon bien!

L'autre :

Addio, sposo amato!

Adieu, époux adoré!

À la fin, leur douleur & leurs accens se confondroient sans doute dans cette exclamation si simple & si touchante :

*Che barbaro addio!
Che fato crudel!*

Quel fatal adieu!
Quel sort cruel!²¹

«Le duo ou *duetto* – conclut Grimm – est donc un air dialogué, chanté par deux personnes animées de la même passion ou de passions opposées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accens peuvent se confondre; cela est dans la nature; une exclamation, une plainte peut les réunir; mais le reste de l'air doit être en dialogue».²² Il possibilismo della *Lettre sur Omphale* risulta dunque confermato e anzi sensibilmente ampliato: il duetto ha conquistato un più saldo diritto di cittadinanza estetica, sempre a patto che lo scambio, ossia il principio dialogico, prevalga sulla sovrapposizione, ossia sull'emissione sincrona e congiunta. Inoltre è interessante che Metastasio, semplicemente evocato da Rousseau dieci anni prima, sia ora presentato con ammirazione quale punto di riferimento per la concezione e l'organizzazione interna dei pezzi chiusi a due voci. Tuttavia per Grimm, anche in ragione della sede (la voce "letteraria" *Poème lyrique*), il testo del duetto è ancora musicalmente inerte. La perfetta interazione di Timante e Dircea resta sulla carta, contemplata in quanto meccanismo poetico e non ancora considerata in rapporto a una specifica realizzazione sonora.

Sempre nel 1765 vede la luce l'*Essai sur l'union de la poésie et de la musique* di François-Jean de Chastellux, che sottopone il suo lavoro a Metastasio e ne

²¹ Ivi: 825-826 (per comodità di lettura, nel riportare il passo ho posto a fronte la traduzione francese, che nella fonte si presenta interlineare); Grimm omette l'ultima quartina del numero, cantata *a due*: «Che attendono i rei dagli astri funesti, / se i premi son questi / d'un'alma fedel?» (METASTASIO 2002-2004, II: 350).

²² GRIMM 1765: 826; segue un'applicazione dei principi così enunciati alla scena I, 4 dell'*Armide* di Quinault.

riceve dotto e circostanziato riscontro in due lettere famose.²³ Chastellux coglie e descrive perfettamente il legame profondo tra la forma poetica e la forma musicale del duetto:

Le Poète sçait que les deux parties doivent chanter sur le même motif en imitation l'une de l'autre, ainsi il ne manque jamais de rendre son dialogue symétrique, de façon que s'il fait dire un vers féminin & un vers masculin de huit syllabes à son premier interlocuteur, il en donnera précisément deux pareils au second. Interrompera-t-on par un vers féminin, on y répondra par un féminin; répliquera-t-on par un demi vers, on y répondra encore par un demi vers, & ainsi de suite.²⁴

Come esempio di questo modo di procedere, l'autore cita per intero «Nei giorni tuoi felici», ossia il numero posto da Metastasio alla fine del primo atto dell'*Olimpiade*. Se ne legga qui il testo per comodità:

| | |
|--------------|---|
| MEGACLE | Ne' giorni tuoi felici ricordati di me. |
| ARISTEA | Perché così mi dici, anima mia, perché? |
| MEGACLE | Taci, bell'idol mio. |
| ARISTEA | Parla, mio dolce amor. |
| <i>a due</i> | parlando, Ah che oh dio, tacendo, tu mi trafiggi il cor. |
| ARISTEA | (Veggio languir chi adoro né intendo il suo languir!) |
| MEGACLE | (Di gelosia mi moro e non lo posso dir!) |
| <i>a due</i> | Chi mai provò di questo affanno più funesto, più barbaro dolor? ²⁵ |

²³ Cfr. METASTASIO 1943-1954, IV: 397-399 (n. 1433), 435-440 (n. 1474).

²⁴ CHASTELLUX 1765: 58-59.

²⁵ METASTASIO 2002-2004, II: 246-247. Chastellux cita il testo con due errori (la battuta di Aristeo «Parla, mio dolce amor» è riportata come «Parla, bel idol mio», e l'ultimo verso suona «più fiero martir») e in nota ne fornisce la traduzione francese.

Questa, secondo l'autore, «est la forme de tous les *duo* Italiens, forme que la Musique elle-même a indiquée». ²⁶ Attento alla necessità di garantire l'unità della melodia (già oggetto delle preoccupazioni di Rousseau) e la regolarità fraseologica, del numero di Megacle e Aristeia egli loda soprattutto la perfetta funzionalità musicale. Non c'è nulla di strano se «dans un *duo* deux interlocuteurs chantent sur la même mélodie, quoiqu'ils soient affectés de sentimens différens». A chi si meraviglia che la domanda «Perché così mi dici, / anima mia, perché?» possa essere pronunciata sulle stesse note di un'espressione dolorosa come «Ne' giorni tuoi felici, / ricordati di me», l'autore risponde tautologicamente «que l'expérience prouve assez que cette façon d'écrire les duos est la meilleure de toutes, & que la raison nous en fait voir la cause dans la nécessité d'une période musicale & d'un motif suivi». ²⁷ Per fugare qualunque perplessità al riguardo, Chastellux invita ad ascoltare la musica composta da Pergolesi su queste parole, oppure quella di Hasse sul duetto del *Demofonte* «La destra ti chiedo» (ovvero lo stesso numero menzionato da Grimm).

L'apprezzamento per il duetto dell'*Olimpiade* e per la sua incarnazione musicale a opera di Pergolesi passa nel rifacimento della "voce" *Duo* dell'*Encyclopédie* che Rousseau elabora per il proprio *Dictionnaire de musique*, uscito alla fine del 1767 con la data 1768. Nella nuova veste, il lemma risulta sensibilmente ampliato e arricchito di sfumature e di implicazioni. L'autore ribadisce come l'intreccio delle voci sia sempre legato a uno stato di particolare eccitazione. Solo una passione violenta può indurre «deux Interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'une l'autre, à parler tous deux à la fois; et même, en pareil cas, il est très-ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de manière à faire une suite chacun de leur côté». ²⁸ Si noti come in questa affermazione affiori la categoria del ridicolo: illogico se considerato dal punto di vista teorico, il canto simultaneo rischia di risultare goffo e stravagante all'atto dell'esecuzione e di incrinare così la compostezza della rappresentazione tragica (e invece – si potrebbe aggiungere – ben si presta a vivacizzare la rappresentazione comica).

Le premier moyen de sauver cette absurdité – prosegue il ginevrino – est donc de ne placer les *Duo* que dans des situations vives et touchantes, où l'agitation des Interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux Spectateurs et à eux-mêmes ces bienséances théâtrales qui renforcent l'illusion dans les scènes froides, et la détruisent dans la chaleur des passions. ²⁹

L'alterazione dei personaggi (il *délire*) non è solo coerente con l'irrazionalità del duetto, ma la giustifica. E quella stessa irrazionalità, intesa come sospensione

²⁶ CHASTELLUX 1765: 60-61.

²⁷ Ivi: 61.

²⁸ ROUSSEAU [1768] 1995: 790-791.

²⁹ Ivi: 791.

dei protocolli ordinari della comunicazione teatrale (le *bienséances*), passa per contagio dal palcoscenico alla sala facendo sì che anche gli spettatori accettino implicitamente l'eccezionalità del dispositivo in quanto legata alla transitorietà della perturbazione.

Rousseau torna a consigliare di «traiter le plus qu'il est possible le *Duo en Dialogue*». Rispetto alla *Lettre sur la musique française* e poi alla "voce" dell'*Encyclopédie*, nel 1768 le prescrizioni indirizzate al librettista si fanno più precise. La forma dialogata non deve poggiare su frasi ampie, come nel recitativo, bensì essere formata «d'interrogations, de réponses, d'exclamation vives et courtes». Al poeta, tuttavia, si richiede di scegliere con oculatezza la condizione emotiva sulla quale impiantare il duetto. Non tutte le passioni violente si adattano allo scopo, bensì soltanto quelle suscettibili di accogliere una «Mélodie douce et un peu contrastée». Il furore e la collera sono da rifuggire in quanto rischierebbero di generare «un aboiement confus»; inoltre l'insistito scambio di ingiurie e di insulti, adatto più «à des Bouviers qu'à des Héros», risulterebbe lesivo della dignità dei personaggi tragici. Emblematico è l'elenco delle congiunture ritenute invece ammissibili:

L'instant d'une séparation, celui où l'un des deux Amans va à la mort ou dans les bras d'un autre; le retour sincère d'un infidèle; le touchant combat d'une mère et d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laisse pas de verser des larmes délicieuses: voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *Duo* avec cette simplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les Théâtres Lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement et d'émotion dans tout un Spectacle.³⁰

Sono dunque le situazioni patetiche a fornire la scintilla che mette in moto il duetto (sebbene non usi l'aggettivo in questo punto, Rousseau non esita più avanti a definire «pathétique» il tono peculiare dei «*Duo tragiques*» in contrasto con il carattere più vario dei «*Duo Bouffons*»).³¹ Il carburante verbale che lo fa funzionare, di conseguenza, non può che essere costituito da espressioni semplici e dirette, prive di orpelli e di artifici e capaci di lasciar trasparire l'autenticità dei sentimenti provati dai personaggi.

Al compositore Rousseau ripete le raccomandazioni già formulate nella *Lettre sur la musique française*. In più, dichiara la propria preferenza per la combinazione di voci uguali e acute che si riscontra di norma nelle opere serie italiane, e si spinge fino a ipotizzare che l'impiego dei castrati in ruoli maschili sia dovuto almeno in parte all'effetto eufonico che ne deriva al duetto.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Ivi: 794.

Al fine di offrire al lettore un modello in grado di riassumere le sue idee, Rousseau – dopo Chastellux e forse sulla sua scia – propone quale prototipo insuperabile «Ne' giorni tuoi felici» nell'intonazione di Pergolesi:

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre partout assez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple sur lequel le Lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aisément. Il est tiré de l'*Olympiade* de M. Métastasio; les curieux feront bien de chercher dans la Musique du même Opéra, par Pergolèse, comment ce premier Musicien de son tems et du nôtre a traité ce Duo [...].³²

Dopo aver dettagliatamente illustrato la congiuntura drammatica e descritto la tensione che si accumula nel recitativo,³³ anche Rousseau riporta integralmente il testo del duetto in lingua originale. Il dialogo di Mégacle e Aristeo materializza icasticamente i principi enunciati nel corpo centrale della “voce”: frasi brevi, interrogazioni e risposte, ricorso relativamente limitato al canto simultaneo. Anzi, più maliziosamente, si può supporre che quei principi siano desunti proprio dall'esempio metastasiano. Rousseau, insomma, muta i risultati dell'analisi in precetti e dà valore di regola generale al caso eccellente. In conclusione il ginevrino ribadisce l'intimo legame del duetto con la scena che lo precede e sottolinea la capacità del compositore di dare unità alla struttura consegnatagli dal librettista: «Bien que tout ce Dialogue semble n'être qu'une suite de la Scène, ce qui le rassemble en un seul *Duo*, c'est l'unité de Dessein par laquelle le Musicien en réunit toutes les Parties, selon l'intention du Poète».³⁴

Non tutti in Francia condividono le opinioni e le predilezioni di Rousseau. Proprio i tratti che egli elogia nei duetti dei maestri italiani sono riguardati come difetti da chi parte da altre premesse e privilegia altre finalità. È questo il caso di Laurent Garcin, che nel 1772 dà alle stampe un interessante *Traité du mélo-drame*. Nel quinto capitolo, dedicato alla dettagliata analisi poetica e musicale di una rosa di pezzi chiusi italiani, l'autore non prende in esame nessun duetto. Tuttavia nel sesto, che è incentrato sull'esame di tre *opéra-comiques*, apre una breve parentesi sui numeri a due così come praticati al di sotto delle Alpi. Per comprendere appieno il significato di questa digressione occorre pre-

³² Ivi: 793.

³³ «Mégacles s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maîtresse qu'il adore. Charmée du combat qu'il va soutenir et qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les choses les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement; mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, allarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux, et que confirment ses discours équivoques et interrompus, lui témoigne son inquiétude, et Mégacles ne pouvant plus supporter, à la fois, son désespoir et le trouble de sa maîtresse, part sans s'expliquer et la laisse en proie aux plus vives craintes. C'est dans cette situation qu'ils chantent le Duo» (*ibid.*)

³⁴ Ivi: 794.

cisare che l'autore, convinto difensore dell'opera francese, considera il significato drammatico del canto più importante della bellezza della melodia in sé.³⁵ In base a questa concezione, egli non solo è convinto che «les Duos ne sont point dans la nature», ma si spinge ad affermare che «plus parfaits ils seront, plus ils feront perdre à la Scène du côté de l'intérêt», dove la perfezione è, ovviamente, tutta musicale e quindi esteriore e gratuita, mentre l'interesse autentico risiede nell'azione e nella sua coerenza. L'approccio anti-italiano spinge Garcin a considerare il duetto come una sorta di ingannevole calamita che magnetizza l'attenzione dello spettatore al punto da compromettere la sua percezione del flusso degli accadimenti. Desideroso di contenere gli effetti deleteri dei brani amebici, egli si dichiara d'accordo con Rousseau nell'ammetterne l'impiego solo in presenza di «situations vives & touchantes», ossia quando una sorta di «délire» porta gli spettatori e i personaggi stessi a dimenticare «les bienséances théâtrales».³⁶ Anche se ristretti entro tali confini, i duetti italiani presentano però due difetti sostanziali dal punto di vista prettamente musicale. Il primo è che «sous prétexte d'unité, ils évitent tout contraste dans les caractères moraux, & font chanter le plaisir & la douleur sur les mêmes notes». A giustificare questa affermazione Garcin allega un esempio specifico: «Quel contrase plus beau & plus frappant tout ensemble, que celui que présente le Duo d'Emirène & de Farnaspe dans l'*Adrien de Métasase*? Trouvez-moi cependant un seul Musicien qui sur ce Dialogue contrasté n'ait pas fait un chant symétrique». Il riferimento non si lascia sciogliere facilmente. Nell'assetto originario del 1732 *Adriano in Siria* è privo di duetto, e non è dimostrabile che Garcin conoscesse i pezzi chiusi a due voci successivamente realizzati da Metastasio.³⁷ Inoltre non è possibile accertare a quali realizzazioni musicali pensasse. In ogni caso, la sua posizione, agli antipodi di quella di Chastellux, è fin troppo chiara. Perseguire l'unità della melodia e il perfetto bilanciamento dei membri di cui essa si compone porta all'omologazione espressiva dei due interlocutori. Le ragioni della musica prendono il sopravvento e, pur di dare tornitura al canto e coerenza alla forma, il diverso stato d'animo dei personaggi è completamente obliterato. Il secondo difetto dei duetti italiani è che in essi «l'agitation des paroles ne se fait jamais sentir dans

³⁵ Lo chiarisce in maniera fin troppo recisa l'avvio del capitolo dedicato all'opera italiana: «Si l'on ne regarde l'Ariette italienne que comme le domaine du jeu musical, comme l'*ultimum* de la mélodie, il faut convenir qu'elle est tout ce qu'il y a de plus parfait, & qu'aucune Musique moderne ne peut en ce genre le disputer à celle d'Italie. Mais si elle est aussi bien fille du Drame que fille du Chant, si elle doit offrir des traits propres à l'un & à l'autre, on ne peut plus l'envisager que comme un vrai monstre, fruit bizarre d'un germe qui n'a pas été dûement féconde» (GARCIN 1772: 136-137).

³⁶ Ivi: 212; Garcin riprende alla lettera le espressioni usate dal ginevrino: cfr. *supra*, *apud* nota 29.

³⁷ Cfr. *supra*, nota 3; è ben possibile, tuttavia, che egli leggesse il duetto «Se non ti moro allato» nella scena I, 14 della versione rimaneggiata del libretto concepita dall'autore per Madrid e anticipata in METASTASIO 1755, I: 111-204.

la Musique, le mouvement es toujours lent, la modulation toujours tendre». ³⁸ Le caratteristiche rilevate e auspicate da Rousseau nei duetti italiani costituiscono dunque un limite per Garcin. La convenzione che prevede l'impiego di un tempo moderato per la sezione principale è un altro segnale del prevalere di logiche astrattamente musicali sull'autenticità drammatica; quello che dovrebbe essere un momento di acceso contrasto diventa così uno scambio "piacevole".

Il dibattito sul duetto prosegue nel secondo volume del *Supplément* all'*Encyclopédie*, pubblicato nel 1776, che ospita due diverse "voci" *Duo*, una letteraria e l'altra musicale. A occuparsi dell'arte dei suoni nel *Supplément* fu il tedesco Frédéric de Castillon (1748-1814), ³⁹ il quale si basò principalmente sul *Dictionnaire de musique* di Rousseau e aggiunse un numero significativo di articoli nuovi. ⁴⁰ La "voce" *Duo (Musiq.)* è un piccolo mosaico nel quale segmenti rousseauiani riportati alla lettera o riassunti (contrassegnati dalla lettera «S») si alternano a paragrafi originali, firmati da Castillon con le proprie iniziali («F. D. C.»). Una delle sue integrazioni si rivela di un certo interesse. Con garbata fermezza, il compilatore dichiara di dissentire dal ginevrino a proposito del rischio di confusione che può manifestarsi in un duetto troppo concitato: «M. Rousseau me permettra de remarquer que, si dans les *duo* d'emportement on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, c'est la faute du compositeur ou de l'acteur, & peut-être de tous les deux». ⁴¹ Il rilievo è interessante non soltanto per gli esempi peregrini allegati a sostegno della tesi – due numeri di Carl Heinrich Graun, «Segui pur, giovane audace» di Agamennone e Achille dall'*Ifigenia in Aulide* (1749) e «Tralascia un vano amore» di Fetonte e Epafo dal *Fetonte* (1750) – ma soprattutto per l'implicito invito ad allargare il dominio del duetto. Le passioni troppo intense, escluse da Rousseau perché considerate costitutivamente inadatte al canto a due, risultano di fatto riammesse. Per Castillon, infatti, il rischio che esse sortiscano un esito musicale confuso e inintelligibile è legato solo all'imperizia del compositore e/o degli interpreti nel maneggiarle. In questa lettura è possibile riconoscere il sintomo di un significativo mutamento del gusto, nel quale, oltre al fattore meramente cronologico, ha forse un peso anche la tradizione musicale con la quale l'estensore aveva familiarità.

La "voce" *Duo (Poësie lyrique)* del *Supplément*, limitrofa ma indipendente rispetto alla precedente, reca la firma di Jean-François Marmontel ed è improntata a una visione fortemente pragmatica. Ben informato sulla discussione in corso, Marmontel non esita a ribaltarne l'orientamento prevalente per proclamare la *vraisemblance* del duetto:

³⁸ GARCIN 1772: 213 e nota *.

³⁹ Cfr. HARDESTY 1977: 133.

⁴⁰ Cfr. AVERTISSEMENT 1776: I.

⁴¹ ROUSSEAU – CASTILLON 1776: 744.

Il en est du *duo*, du trio, &c. en musique, comme du monologue dans la simple déclamation. Il arrive dans la nature qu'on parle quelquefois seul et à haute voix, soit dans la réflexion tranquille, soit dans la passion; & de-là, par extension, la vraisemblance du monologue. Il arrive aussi quelquefois que deux, trois, quatre personnes, &c. dans la vivacité parlent toutes ensemble; que les répliques du dialogue, en se pressant, se croisent, se confondent, ou que le mouvement de l'ame des interlocuteurs étant le même, ils disent tous la même chose: c'en est assez pour établir la vraisemblance du *duo*, du trio, du quatuor, &c. Car toutes les fois que l'illusion est agréable, on s'y prête avec complaisance; & tout ce qui est possible, on le suppose vrai.⁴²

Se il duetto francese non è altro che «un bruit confus & monotone qui se perd dans le cahos des accompagnemens», quello italiano è un costruito ben organizzato e del tutto convincente:

Le *duo* italien [...] est un dialogue concis, rapide, symétriquement composé, & susceptible, comme l'air, d'un dessin régulier & simple. Dans ce dialogue, tantôt les voix se font entendre séparément, & chacun dit ce qu'il doit dire, les ames se répondent, les divers sentimens se contrarient & se combattent; jusques-là tout se passe comme dans la nature. Mais vient un moment où le dialogue est si pressé qu'il n'y a plus d'alternative, & que des deux côtés les mouvemens de l'ame s'échappent à la fois; alors les deux voix se rencontrent, & leur accord n'est pas moins un plaisir pour l'ame que pour l'oreille, parce qu'il exprime ou la réunion de deux sentimens unanimes, ou le combat vif & rapide de deux sentimens opposés. Ici l'art prend quelque licence.⁴³

Come si può osservare, le resistenze di matrice classicistica non sono del tutto superate. La parte dialogata del duetto si può considerare propriamente «dans la nature», mentre quella simultanea implica una «licence» rispetto alle regole, che tuttavia è accettabile in virtù del «plaisir» emotivo e uditivo. Questa precisazione non contraddice la liberalità del primo paragrafo, ma la articola e ne precisa l'estensione. Il disagio nei confronti della sovrapposizione delle voci appare ridimensionato. I termini della questione sembrano e sono sempre gli stessi, ma le soglie di tolleranza si sono spostate. Ben calibrate ridistribuzioni dei pesi attribuiti ai fattori in gioco fanno pendere la bilancia verso una maggiore disponibilità teorica, che d'altra parte non fa che adeguarsi al plauso del pubblico, questo sì davvero incondizionato.

Un po' come Rousseau, Marmontel cita Metastasio alla fine della "voce" quando in realtà, nel descrivere in astratto il funzionamento dei numeri a due, ha già avuto costantemente in mente gli esempi presenti nei libretti del vate romano. Quest'ultimo è «le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le *duo*» per un paio di ottime ragioni. La prima ha a che fare con la forma dei suoi duetti,

⁴² MARMONTEL 1776: 743.

⁴³ *Ibid.*

che – come già osservato da Chastellux – brillano per l'«égalité symétrique» delle «répliques».⁴⁴ Le strutture trapassiane sono un piccolo monumento alla razionalità, in quanto le loro corrispondenze interne scongiurano la deriva del senso e predispongono efficacemente l'organizzazione del suono (poco prima di menzionare Metastasio, Marmontel sostiene che il poeta deve possedere il «talent» di facilitare il compositore nella ricerca di «mouvemens analogues» e di «un motif continu».⁴⁵ Il secondo fattore che attesta l'eccellenza di Metastasio è la sua abilità nell'individuare per il duetto «le moment le plus intéressant & le plus vif du dialogue». Il drammaturgo italiano, infine, rivela un'inarrivabile sapienza nel dosare «les gradations de manière que la chaleur va toujours en croissant».⁴⁶

Nel rifondere la “voce” del *Supplément* negli *Éléments de littérature* (1787), Marmontel la lascia intatta ma la completa con una lunga digressione relativa alla sempre più diffusa fortuna del duetto di tipo italiano nella *tragédie lyrique* e nell'*opéra-comique*, della quale attribuisce in parte il merito a sé stesso in qualità di librettista. Nella parte aggiunta spicca la raccomandazione di bandire rigorosamente dal duetto le parole che non siano «expression du sentiment»⁴⁷, nella quale si può facilmente riconoscere l'eco dell'invito rousseauiano a usare il «langage du cœur».⁴⁸ L'epilogo della discussione giunge nel 1791 con la “voce” *Duo* contenuta nella serie *Musique* dell'*Encyclopédie méthodique*, monumentale impresa editoriale avviata da Charles-Joseph Panckoucke con l'aspirazione di arricchire e migliorare i contenuti dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert anche grazie a una nuova organizzazione per materie.⁴⁹ I due volumi dedicati alla musica ebbero lunghe vicissitudini.⁵⁰ Nel *Discours préliminaire* Nicolas-Étienne Framery chiarisce il carattere centonatorio dell'opera, che ha come punto di partenza il solito *Dictionnaire de musique* di Rousseau, integrato e corretto ove necessario, ma include anche numerosi lemmi aggiuntivi.⁵¹ All'aggiornamento degli articoli preesistenti e alla stesura di quelli nuovi si avvicendarono diversi collaboratori nel corso del tempo, sicché il risultato finale appare composito e disomogeneo. Tuttavia, piuttosto che un difetto, l'accumulo di pannelli di provenienza disparata può essere considerato come specchio di una visione

⁴⁴ Ivi: 743-744.

⁴⁵ Ivi: 743

⁴⁶ Ivi: 744.

⁴⁷ MARMONTEL 1787, III: 53.

⁴⁸ Cfr. *supra*, *apud* nota 30.

⁴⁹ Cfr. HARDESTY DOIG 2013.

⁵⁰ Cfr. CERNUSCHI 2006.

⁵¹ Cfr. FRAMERY 1791.

problematica e pluricentrica che, debitamente analizzata, dischiude prospettive inedite.⁵²

Ciò vale senz'altro per l'articolo dedicato al duetto,⁵³ vero e proprio *patchwork* che mette a reagire dialetticamente il testo del *Dictionnaire rousseauiano* con materiali eterogenei: passi tratti da Chabanon (*De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole*, 1785) e Lacépède (*Poétique de la musique*, 1785), le postille di Castillon presenti nel *Supplément* all'*Encyclopédie*⁵⁴ e la "voce" *Duo* degli *Éléments de littérature* di Marmontel. Regista dello stratificato assemblaggio è Pierre-Louis Ginguené, il quale, oltre a incastrare le tessere appena enumerate, si riserva un ampio spazio per esporre il proprio punto di vista.⁵⁵ Le sue righe rivelano una significativa attenzione verso i cambiamenti intervenuti nelle morfologie operistiche:

Tout ce qui, dans cet article de Rousseau, regarde le *duo* dramatique est excellent; mais on sent que l'auteur n'a eu & ne pouvoit avoir en vue que les *duo* de son temps, c'est-à-dire, ceux de Leo, de Vinci, de Pergolèse: alors tous les *duo* sérieux ou tragiques étoient composés d'un premier mouvement lent, dialogué d'abord, ensuite à deux voix réunies; puis venoit, comme dans les airs du même temps, une seconde partie, très-courte, presque toujours remarquable par des modulations hardies & pressées, & souvent d'un mouvement un peu plus vif que le premier, après quoi l'on recommençoit note pour note la première partie toute entière. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier en lisant l'article de Rousseau. Voilà pourquoi il recommande «de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes; mais seulement celles qui sont susceptibles de la mélodie douce & un peu contrastée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué & l'harmonie agréable».

Cette mélodie douce & un peu contrastée convenoit seule en effet à ces grands *cantabile*, à ces *largo*, ces *grave* des anciens *duo* dramatiques; mais ils ont pris depuis ce temps bien un autre effor. Maintenant, après un mouvement lent, lorsque la situation des personnages le permet ou l'exige, après qu'ils se sont abandonnés à l'expression d'un sentiment doux, tendre, ou triste & douloureux, la passion croissant par degrés, parvenue enfin à son comble, prend tout-à-coup une expression plus énergique & plus rapide; le mouvement une fois accéléré ne revient plus à sa première lenteur, souvent même il se précipite encore davantage, & les deux voix, tantôt séparées, tantôt réunies, ne se bornent plus à cette *mélodie douce & un peu contrastée*; leurs contrastes sont fortement

⁵² Cfr. CERNUSCHI 2018: 42.

⁵³ Cfr. ROUSSEAU – GINGUENÉ 1791. Va precisato che il primo volume della serie *Musique* fu pubblicato in due fasi: tutta la parte iniziale fino a p. 670, ivi inclusa la "voce" *Duo*, apparve nel 1791, mentre – come chiarito dall'avviso a p. 671 – le successive pp. 671-760 furono aggiunte solo nel 1813; il secondo volume seguì nel 1818.

⁵⁴ Questa sezione è firmata «M. de Castilhon» (ROUSSEAU – GINGUENÉ 1791: 471), nome menzionato (in questa forma) da Framery tra quelli dei collaboratori della serie *Musique* (cfr. FRAMERY 1791: XI-XII); tuttavia, data la coincidenza del testo con le chiose presenti nel *Supplément*, non v'è dubbio che si tratti di Frédéric de Castillon.

⁵⁵ Sul metodo di lavoro di Ginguené nelle "voci" della *Méthodique* cfr. DIDIER 1995.

articulés, leur mélodie énergique & passionnée remue toutes les fibres du cœur, & lorsqu'une complaisance forcée pour des chanteurs à la mode n'y introduit pas des roulades & des passages frivoles, ces derniers mouvemens du *duo* enivrent, transportent, & font passer dans l'ame du spectateur tout ce qui paroît animer, exalter, ou déchirer & désespérer celle des personnages.⁵⁶

Il passo coglie e descrive perfettamente la svolta nel trattamento musicale del duetto verificatasi dopo la metà del secolo. Se inizialmente i compositori avevano adottato la struttura con da capo tipica delle arie, negli anni Sessanta si afferma una formula in due tempi, il primo lento e il secondo veloce. Ginguéné ne assegna l'invenzione a Niccolò Piccinni, che per primo avrebbe adottato la nuova soluzione nell'*Olimpiade* scritta per Roma nel 1768.⁵⁷ Il successo ottenuto dal maestro barese avrebbe indotto i suoi colleghi ad adeguarsi al modello *slow/fast*; tra tanti imitatori pedissequi si sarebbe distinto il solo Paisiello, capace, con la sua versione di «Ne' giorni tuoi felici» (1786), di raggiungere «le dernier degré d'expression où il soit possible de parvenir en musique».⁵⁸

L'*excursus* diacronico storicizza e relativizza le opinioni di Rousseau e quindi dimostra la necessità di superarne le posizioni critiche alla luce dei mutamenti avvenuti («Rien de pareil n'existoit du temps de Rousseau, & il étoit tout simple qu'il ne prévît pas des effets, dont jusqu'alors on n'avoit aucune idée»)⁵⁹. I "vecchi" precetti del ginevrino si rivelano insufficienti o addirittura fallaci; pertanto Ginguéné li vaglia uno a uno al fine di adeguarli al gusto dei suoi tempi e all'evoluzione delle tecniche musicali:

Il veut, 1°. Que lorsqu'on joint ensemble les deux parties, on trouve un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes; il faut ajouter, & par imitations, par réponses, par contrastes, & par mouvement oblique, une patie restant sur une note, & l'autre se faisant entendre à sons plus ou moins précipités; & par mouvement contraire, l'une montant, l'autre descendant, pour se réunir, & pour se séparer encore.

Il veut, 2°. Que cette réunion des deux parties dure peu, & nous connoissons une foule de *duo* où elles chantent très-long temps ensemble, & où l'impression augmente à mesure que la réunion se prolonge.

3°. Il faut, selon lui, par une musique douce & affectueuse, avoir déjà disposé le cœur & l'oreille à l'émotion, pour que l'une & l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens; & l'on se figure aisément une situation dans laquelle les deux voix commenceroient ensemble par un mouvement impétueux, & se radouciroient ensuite; on en pourroit même citer des exemples. Le perfectionnement de l'art,

⁵⁶ ROUSSEAU – GINGUÉNÉ 1791: 468-469.

⁵⁷ Ginguéné afferma che Piccinni intonò il libretto per la prima volta a Roma «en 1760 ou 61» (ivi: 469), ma in realtà l'opera fu scritta per il teatro di Torre Argentina nel carnevale 1768. L'autore ribadirà il primato nella biografia del compositore barese utilizzando interi periodi estrapolati dalla "voce" della *Méthodique* (cfr. GINGUÉNÉ 1800-1801: 17-18).

⁵⁸ ROUSSEAU – GINGUÉNÉ 1791: 469.

⁵⁹ *Ibid.*

l'estension de ses moyens & de ses procédés, ont annulé cette règle, convenable aux temps où elle fut faite.

4°. *Il faut que ces ébranlemens violens passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse.* Ce précepte est encore appuyé d'une observation très-juste en apparence; c'est que, *quand l'agitation est trop forte elle ne peut durer, & que tout ce qui est au-delà de la nature ne touche plus.* Mais notre foiblesse est relative ainsi que notre force. Nos organes, naturellement si foibles, se renforcent par l'habitude; l'ouïe est un de ceux sur qui elle a le plus d'influence. Qu'on nous fasse entendre aujourd'hui ces morceaux des anciens maîtres, qui peignoient à leurs contemporains des agitations fortes & passionnées, ils nous paroîtront froids, sans effet, & loin de produire en nous des *ébranlemens violens* qui puissent fatiguer notre organe, ils ne l'effleureront qu'à peine.⁶⁰

L'ultimo punto è particolarmente interessante. Per Ginguené a essere storicamente caratterizzata, e quindi variabile e mutevole, è anche la risposta fisiologica dell'ascoltatore alle sollecitazioni sonore, ossia la sua sensibilità, intesa come intreccio di componenti percettive ed estetiche. Ciò che era considerato e avvertito come (troppo) intenso nei primi decenni del secolo ha ormai perso gran parte della sua carica e produce un impatto assai meno violento. Ne discende che non ha più senso limitare al patetico il campo d'applicazione del duetto:

Ce progrès des forces de l'oreille, suite nécessaire de l'habitude d'entendre une musique, devenue progressivement plus rapide, plus compliquée, plus bruyante, rend encore inutile le conseil que Rousseau donne aux poètes, de ne pas prendre indifféremment pour sujets des *duo* toutes les passions violentes. Tout ce que je viens de dire explique assez pourquoi il donnoit ce conseil, et pourquoi l'on doit aujourd'hui se dispenser de le suivre. «La fureur, ajoute-t-il, l'emportement marchent trop vite, on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus & le *duo* ne fait point d'effet.» Les procédés de l'art, inventés par les nouveaux maîtres, ont rendu si clairs & si distincts les contrastes entre les voix, & les chocs multipliés de la partie instrumentale, dans les mouvemens les plus vifs; l'oreille s'est tellement habituée à les suivre, aussi promptement qu'ils le veulent, à travers ce labyrinthe ingénieux de chant & d'harmonie, qu'il n'est plus de passions qu'ils ne puissent peindre; & que le poète, sûr de trouver en eux des interprètes fidèles, peut choisir pour sujets de ses *duo* toutes les situations, tous les caractères, tous les sentimens, depuis les plus affectueux & les plus tendres, jusqu'à ceux de la fureur & de la rage.⁶¹

Naturalmente bisognerà continuare a evitare gli scambi troppo accesi di «injures» e «insultes», che possono compromettere la «dignité tragique» e il «caractère guerrier»⁶² dei personaggi coinvolti. Ma è chiaro che per Ginguené il pubblico di fine Settecento è assuefatto alle tinte forti, e pertanto le limitazioni immaginate da Rousseau non hanno più ragion d'essere. Se si riflette sul fatto

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Ivi: 469-470.

che la “voce” appare nel 1791, viene di pensare che il mutamento da essa attestato non fosse avvenuto solo entro il perimetro del teatro e dell'arte, ma partecipasse di una più complessa modificazione del sentire individuale e collettivo segnata dall'esperienza grandiosa e terribile della Rivoluzione.

Un bilancio – fatalmente provvisorio – dell'itinerario estetico fin qui percorso fa emergere alcune parole-chiave che a tratti sembrano diventare veri e propri feticci dialettici. Molte riflessioni si muovono intorno ai concetti di *naturalezza*, *verosimiglianza* e *decoro*, segnati da una storia antica e illustre, fatti oggetto di strenue difese ma chiaramente esposti a un logorio progressivo e, quindi, a un ridimensionamento di fatto nella funzione e nella portata. Un'altra gamma di termini ha a che fare con aspetti emotivi ed empatici: *passione*, *calore*, *cuore*, *sentimento* sono schegge che appartengono a un vocabolario più moderno, dominato dalla sensibilità. E non si dimentichino *unità*, *corrispondenza*, *simmetria*, non semplici vocaboli ma vessilli di quell'approccio razionale e geometrico che tanta fortuna e tanta importanza riveste nella cultura del XVIII secolo.

Sebbene complessivamente sospetto, il duetto non è oggetto di una censura radicale. A ben vedere, è il sovrapporsi delle voci a destare le perplessità più profonde, mentre il loro regolare susseguirsi incontra resistenze minori. Alla base di questo strabismo critico stanno sempre le *bienséances*, teatrali e non, almeno fino a quando un nuovo clima culturale complessivo sdogana infrazioni ed eccessi di potertata ben maggiore. Nel vivace confronto tra i diversi pensatori, reso più acceso dalle mai intermesse polemiche tra gusto italiano e gusto francese, Metastasio detiene uno spazio eminente. Gli esempi tratti dai suoi libretti forniscono una dimostrazione autoeloquente del perfetto funzionamento del duetto e servono perciò come modello da cui cavare precetti e come suggello per corroborare le argomentazioni; e anche chi non ama l'opera italiana, come Garcin, non può fare a meno di riferirsi al poeta romano, criticando non la sostanza delle sue creazioni ma le conseguenze musicali che i compositori ne traggono. Il *corpus* trapassiano è oggetto di un'esplorazione graduale e di un'assimilazione progressiva. Nel 1753 Rousseau, nella *Lettre*, si limita a menzionare il duetto dell'*Artaserse* con scelta forse poco meditata e meno convinta, visto che due anni dopo, nella “voce” *Duo* dell'*Encyclopédie*, lascia cadere il riferimento. Dopo questa timida apparizione, le occorrenze si fanno più fitte e puntuali, forse anche grazie alla disponibilità dell'edizione parigina delle opere curata da Calzabigi, che appare in nove volumi nel 1755 per i tipi della vedova Quillau. Nel 1765 Grimm cita e traduce il duetto del *Demofonte*. Nello stesso anno il numero (con le note di Hasse) è lodato anche da Chastellux, che però riporta per intero il duetto dell'*Olimpiade* e dichiara la propria ammirazione per l'intonazione fornitane da Pergolesi. Il *setting* pergolesiano di «Ne' giorni tuoi felici» è esibito

anche da Rousseau come la quintessenza del duetto serio nel *Dictionnaire* (1768), e poiché quest'ultimo lavoro costituisce la base del *Supplément* del 1776, nel quale anche Marmontel si unisce al coro degli ammiratori di Metastasio, e della *Méthodique* del 1791, lo scambio di Megacle e Aristeia risulta come ipostatizzato: prima prototipo e poi relitto, esempio fulgido ma estenuato, esso viene riproposto più per inerzia che per perdurante efficacia ma non perde mai la funzione di simbolo del perfetto e irripetibile equilibrio tra espressione misurata e costruzione impeccabile.

Riferimenti bibliografici

AVERTISSEMENT 1776

Avertissement, in *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, I, Amsterdam, M. M. Rey, 1776, pp. I-IV

EXTRAIT 1755

Dissertation de M. de Colzabigi [sic] de l'Académie de Cortone sur les poésies dramatiques de M. l'Abbé Metastasio, 1755, «Journal étranger», Juin 1755, tome 1, pp. 177-222 (prima puntata); *Suite de l'extrait de la dissertation de M. de Calzabigi sur le poésies dramatiques de M. l'Abbé Metastasio*, ivi, Juillet 1755, pp. 25-58 (seconda puntata); *Troisième et dernier extrait de la dissertation italienne de M. Calzabigi sur les poésies dramatiques de M. l'Abbé Metastasio*, ivi, Aoust 1755, pp. 25-71 (terza puntata)

BÂTON 1754

Charles B., *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française, dans lequel on expose le plan d'une bonne musique propre à notre langue. Par M. Bâton le jeune*, seconde édition augmentée, s.l., s.n., 1754

BENZI 2005

Elisa B., *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005

BRIZI 1972-1973

Bruno B., *Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti», 131, 1972-1973, pp. 679-740

BURNEY 1776-1789

Charles B., *A general history of music from the earliest ages to the present period, to which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, London, printed for the Author, 1776-1789, 4 voll.

CERNUSCHI 1992

Alain C., *Les avatars de quelques articles de musique de Rousseau entre encyclo-*

pédies et dictionnaires thématiques, ou de la polyphonie encyclopédique, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 12, 1992, pp. 113-134

CERNUSCHI 2006

Alain C., *Les volumes «Musique» de l'«Encyclopédie méthodique»: stratification du texte, articulation du domaine*, in Claude Blanckaert, Michel Porret (dir.), *L'«Encyclopédie méthodique» (1782-1832). Des Lumières au Positivisme*, avec la collaboration de Fabrice Brandli, Genève, Droz, 2006, pp. 719-730

CERNUSCHI 2018

Alain C., *Anamorphoses encyclopédiques. Pour une lecture en perspective de la «Méthodique»*, in Alban Ramaut, Céline Carencio (dir.), *La série «Musique» de l'«Encyclopédie méthodique» (1791-1818). Lexique, nomenclature, idéologies*, textes réunis par Béatrice Didier et Emmanuel Reibel, Paris, Champion, 2018, pp. 37-43

CHASTELLUX 1765

François-Jean de C., *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye, et se trouve à Paris, Merlin, 1765

DIDIER 1995

Béatrice D., *Ginguené et l'«Encyclopédie méthodique (Musique)»*, in Édouard Guitton (dir.), *Ginguené (1748-1816). Idéologue et médiateur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, pp. 79-88

FRAMERY 1791

Nicolas-Étienne F., *Discours préliminaire*, in *Encyclopédie méthodique. Musique*, I, Paris, Panckoucke, 1791, pp. V-XII

GARCIN 1772

Laurent G., *Traité du mélo-drame ou Réflexions sur la musique dramatique*, Paris, Vallat-la-Chapelle, 1772

GINGUENÉ 1800-1801

Pierre-Louis G., *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, Paris, V° Panckoucke, an IX

GRIMM 1752

Friedrich Melchior G., *Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique reprise par l'Académie Royale de Musique le 14 janvier 1752*, [Paris], [Le Mercier], 1752

GRIMM 1765

Friedrich Melchior G., *Poème lyrique*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, XII, Neufchâtel, Samuel Faulche, 1765, pp. 823-836; consultabile anche nell'Édition numérique collaborative et critique de l'«Encyclopédie», <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>> (15 marzo 2022)

HARDESTY 1977

Kathleen H., *The «Supplément» to the «Encyclopédie»*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977

HARDESTY DOIG 2013

Kathleen H. D., *From «Encyclopédie» to «Encyclopédie méthodique»: revision and expansion*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013

LACÉPÈDE 1785

Étienne de L., *La poétique de la musique par M. le comte de La Cépède*, Paris, Monsieur, 1785, 2 voll.

MABLY 1741

[Gabriel de M.], *Lettres à Madame la marquise de P... sur l'opéra*, Paris, Didot, 1741

MARMONTEL 1776

Jean-François M., *Duo (Poésie lyrique)*, in *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, II, Amsterdam, M. M. Rey, 1776, pp. 743-744

MARMONTEL 1787

Jean-François M., *Éléments de littérature*, Paris, Née de la Rochelle, 1787, 6 voll. («Œuvres complètes», 5-10)

MASSON 1945

Paul-Marie M., *La «Lettre sur Omphale» (1752)*, «Revue de musicologie», 24, 1945, pp. 1-19

METASTASIO 1755

Pietro M., *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, Parigi, presso la vedova Quilau, 1755, 9 voll.

METASTASIO 1943-1954

Pietro M., *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-1954, 5 voll.

METASTASIO 2002-2004

Pietro M., *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002-2004, 3 voll.

ROUSSEAU [1753] 1995

Jean-Jacques R., *Lettre sur la musique française par J. J. Rousseau*, s.l., s.n., 1753; ora in Id., *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995 («Œuvres complètes», V), pp. 287-328 (da cui si cita)

ROUSSEAU 1755

Jean-Jacques R., *Duo*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, V, Paris, Briasson-David l'aîné-Le Breton-Durand, 1755,

pp. 166-167; consultabile anche nell'Édition numérique collaborative et critique de l'«Encyclopédie», <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>> (15 marzo 2022)

ROUSSEAU [1768] 1995

Jean-Jacques R., *Dictionnaire de musique par J. J. Rousseau*, Paris, Veuve Duchesne, 1768; ora in Id., *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995 («Œuvres complètes», V), pp. 603-1191 (da cui si cita)

ROUSSEAU – CASTILLON 1776

Jean-Jacques R., Frédéric de C., *Duo (Musiq.)*, in *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, II, Amsterdam, M. M. Rey, 1776, pp. 744-745

ROUSSEAU – GINGUENÉ 1791

Jean-Jacques R., Pierre-Louis G., *Duo*, in *Encyclopédie méthodique. Musique*, I, Paris, Panckoucke, 1791, pp. 465-472